

En firmeza de lo que lo otorgue ante el presente escribano publico y testigos que es hecho en Sevilla seis dias del mes de octubre del año 1677 y el otorgante quien yo el escribano público doy fe conozco no firmo aunque sabe por la gravedad de su enfermedad... siendo testigos don Fernando de Miranda, Juan Matias Lobo escribano de Sevilla y Miguel Lopez y Francisco Sanchez vecinos de Sevilla en la parroquia de la Magdalena.

Archivo de Protocolos de Sevilla. Oficio 13, 1677, libro II, folios 965-6.

PRECISIONES SOBRE EL JUBILEO DE LA PORCIUNCULA DE VALDES LEAL DE LA ANTIGUA IGLESIA DE LOS CAPUCHINOS, DE CABRA

En la iglesia del Colegio de las Escolapias, antiguo convento de los Capuchinos, de Cabra (Córdoba), se encuentra un retablo mayor cuya sencilla estructura se realizó siguiendo el esquema del que figuraba en el convento de los Capuchinos de Sevilla. Preside este retablo una monumental representación de *La Visión de San Francisco en la Porciúncula* en la cual he podido identificar recientemente la firma de Valdés Leal y la fecha de 1672 datos que permanecían inéditos y que confirman una atribución antes emitida¹. Después de haber realizado un estudio directo en esta pintura puede afirmarse con rotundidad que no se trata de una obra de taller sino de un trabajo de gran calidad ejecutado de manera personal por Valdés quien plasmó en la pintura todo el enorme caudal de su talento².

El Convento de los Capuchinos, de Cabra, fue fundado por don Antonio Fernández de Córdoba y doña Teresa Pimentel, marqueses de Poza y a su vez condes de Cabra. El convento se fundó dentro del recinto que ocupaba su palacio finalizándose su construcción en 1649. El retablo debía de estar aún sin construir en 1670 pareciendo claro que los Capuchinos, de Cabra, quisieron reproducir en él el esquema del retablo de la misma orden en Sevilla concibiéndolo como un conjunto pictórico enmarcado por sencillas molduras que compartimentaban la distribución de las obras. El encargo debió de canalizarse en principio hacia Valdés Leal quien en 1672 firmó y fechó el lienzo central quedando sin poder solucionarse la incógnita de porqué las demás pinturas del retablo no le pertenecen, aunque el *Extasis de Santa Clara y el Extasis de Santa Teresa*, que son obras de buena calidad, pa-

¹ Cfr. VALVERDE MADRID, "Dos pintores sevillanos en Córdoba: Sarabia y Valdés Leal", *Archivo Hispalense* n.º 120-121, 1963, p. 17, quien menciona esta pintura como del período cordobés del artista, aunque señala que en ella aparece el estilo de VALDÉS LEAL en su segunda época. KINKEAD, *Valdés Leal*, New York, 1978, p. 453, la considera obra de taller, fechándola hacia 1683. En el tomo II del *Catálogo Monumental de Córdoba*, 1983, p. 107-108 se señala esta pintura como anónima.

² Mide 450 x 3,25 ms. y está realizada sobre lienzo.

recen responder a ideas o dibujos preparatorios del propio artista, aunque no su realización. El resto de las pinturas son de muy modesta factura y concretamente la que representa a *Santa Isabel de Hungría, curando a los tiñosos* es una mediocre copia de un original de Murillo, siendo solo muy discreta la pintura de *La Predicación de Santa Rosalía de Palermo*. Muy vulgares son *San Buenaventura* y *San Francisco* que junto con *El Padre Eterno* figuran en el ático del retablo.

La causa de que Valdés Leal no realizase más que la gran pintura central del retablo puede radicar en que los patronos o los frailes una vez vista la composición central quedaran descontentos con un espíritu y técnica muy lejana a la de Murillo en el retablo de Sevilla y por lo tanto interrumpieran la ejecución del resto de las obras. Esta puede ser también una de las razones que motivaron la estancia en Córdoba de Valdés Leal en 1672, como señala Palomino, pudiendo pensarse que Valdés estuvo negociando con los patronos la solución del conflicto planteado.

La interpretación que presenta esta gran pintura del retablo de los Capuchinos, de Cabra, es en cierto modo compleja aunque su tema es con seguridad la *Visión de San Francisco en la Porciúncula* a la cual se le han añadido aditamentos iconográficos propios de la ideología barroca y por otra parte señalados por los patronos o los frailes de la iglesia. El núcleo esencial de la escena narra el episodio acaecido a San Francisco en la noche de julio de 1256 cuando se encontraba en la capilla del Convento de Santa María de la Porciúncula, y se le aparecieron Cristo y la Virgen para concederle una petición que el santo les había demandado consistente en la obtención de una indulgencia plenaria³ a todos aquellos fieles que visitasen la capilla⁴. El ángel que entrega un pergamino a San Francisco sirve de mensajero entre los personajes divinos y el Santo quien se apresta a recoger la indulgencia con actitud conmovida⁵.

La aparición de San José en la parte superior de la escena, aunque situado marginalmente y de San Antonio con el niño en la inferior, también en un lateral de la composición, da a la representación un sentido alegórico más amplio incorporando en ella dos devociones de marcado arraigo franciscano, aparte de que la figura de San Antonio pudiera estar condicionada porque este era el nombre del patrono de la iglesia. Otro aditamento iconográfico se percibe en la figura de la Virgen, que en la parte superior va a ser coronada por ángeles que llevan también un cetro y un ramo de lirios.

En la composición de esta escena Valdés parece haber tenido en cuenta como punto de partida la que con el mismo tema había realizado Murillo en el convento de los Capuchinos sevillanos, a la que el artista añadió otro débito murillesco consistente en captar de forma aproximada la figura del ángel que entrega el pergamino a San Francisco que parece derivar del ángel que Murillo incluyó en la

³ Esta indulgencia fue confirmada de forma parcial por el Papa Honorio II.

⁴ El tema no puede interpretarse como *San Francisco recibiendo los privilegios*, título señalado por Valverde, *ob. cit.*, p. 16, o *San Francisco recibiendo los privilegios de la Orden*, como señaló ANGULO: "Un dibujo de Valdés Leal en la Escuela de Artes Decorativas de París, *Archivo Español de Arte*, 1970, p. 408); porque este episodio no ocurrió en la Porciúncula sino en el Monte Alberna y la escena que interpreta Valdés ocurre sin duda en el interior de una capilla. Cfr. *San Francisco de Asís*. Apéndice de las florecillas de San Francisco. BAC, 1975, p. 235.

⁵ En este pergamino aparece un texto que visto de cerca no es más que un conjunto de trazos de fingida escritura.



Cabra (Córdoba). Antigua iglesia de los Capuchinos. Jubileo de la Porciúncula, por Valdés Leal.

imposición de la casulla a San Ildefonso, hoy en el Museo del Prado, obra fechable hacia 1650-1655.

El empeño que Valdés Leal puso en la realización de esta pintura queda plasmado en su magnífico dibujo preparatorio conservado en el Museo de Artes Decorativas de París y dado a conocer por don Diego Angulo, quien intuitivamente señalaba en aquella ocasión, que debía de ser un estudio para una pintura de grandes dimensiones destinada a un retablo. Este dibujo muestra una excepcional técnica y un tratamiento si cabe más impetuoso y dramático que el que refleja la obra definitiva⁶.

Las consideraciones finales que pueden realizarse sobre esta excepcional pintura de los Capuchinos, de Cabra, es que se trata de una de las pinturas de mayor calidad y mayores dimensiones que Valdés realizó en su carrera artística. Al mismo tiempo puede señalarse que es obra de gran ambición escenográfica en la que se advierte un dinámico ritmo compositivo que sigue dos líneas oblicuas dispuestas en aspa. Un trepidante movimiento físico y espiritual embarga a todos los personajes que protagonizan la escena, configurándose así una representación aparatosa y teatral en la que a la grandiosidad de los gestos se une la potencia de las vestimentas. Muy especial atención suscita la figura de San Francisco arrodillada en actitud convulsa y contrahecha, mostrando una de las expresiones corporales más patéticas y sobrecogedoras de las que aparecen en la producción pictórica de Valdés Leal. Igualmente la figura de San Antonio, que encorvado se agacha para besar los pies del Niño, muestra el genial recurso por este artista para traducir expresiones de intimidad espiritual, al plasmar figuras con gestos tensos y bruscos, que proyectan una vibración anímica nunca superada en el panorama del arte barroco español.

Lumínicamente la composición se resuelve de forma efectista al recaer en un intenso foco sobre su zona central en la que aparecen las figuras de Cristo y la Virgen, efecto que se intensifica al estar este área rodeada de nubes sombrías en las que revolotean numerosos ángeles que llevan atributos marianos y arrojan flores a los personajes que aparecen debajo. La fuerza dramática que impera en la parte inferior de la pintura se refuerza con la utilización de contrastados efectos de luz y de sombra.

El colorido de esta obra permite intuir grandes calidades originales, aunque la suciedad que recubre la pintura impide descubrirlos adecuadamente. Aun así puede advertirse cómo a través de una pincelada suelta y fogosa el artista ha obtenido magníficas tonalidades en el blanco y azul que se alternan en el manto y la túnica de la Virgen contrastados armoniosamente con el manto rosáceo que recubre la figura de Cristo y los ocres alternando con púrpura del vestuario de San José. En la parte inferior, el colorido ayuda a subrayar la tensión espiritual de los personajes ya que los hábitos marrones de San Francisco y San Antonio son dominantes. Sólo el rojo del frontal del altar y el ajedrezado en blanco y negro del suelo de la capilla rompen la opacidad cromática de este área.—ENRIQUE VALDIVIESO.

⁶ Cfr. ANGULO, *ob. cit.*, p. 408-409.